1899 AOUT N° 20

LE THÉATRE

IRECTION, RÉDACTION, PUBLICITÉ :
24, Boulevard des Capucines.

CONDITIONS DE L'ABONNEMENT :
PARIS : 1 an . . . . 22 fr. | DÉPARTEMENTS : 1 an. 24 fr
ÉTRANGER (Union postale) : 1 an . . . . . 28 fr.

ABONNEMENT ET VENTE :
Librairie du FIGARO, 26, rue Drouot.



Cliché Cautin & Berger. LE DUC DE FERRARE (M. Cossira) REGINELLA (Mlle Martiny) Typogravure Goupil, Paris.

LE DUC DE FERRARE (ACTE III)

ÉDITEURS : *Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie, 24, Boulevard des Capucines, Paris.* — **PRIX : 2 fr.**

LE THÉATRE

N° 20. Août 1899.



Cliché Cautin & Berger. *Typogravure Goupil, Paris.*

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

JOSEPH

Joseph : M. Vaguet

Le THÉATRE paraît le troisième samedi de chaque mois.

N° 20 — **SOMMAIRE :** — Août 1899

COMÉDIE-FRANÇAISE

LA DOUCEUR DE CROIRE, pièce en trois actes, en vers, de M. JACQUES NORMAND

FRÊLE ET FORTE, drame en un acte, en prose, de M. ÉMILE VEYRIN

M. Jacques Normand, auteur de la *Douceur de croire*, est un « amateur » en littérature, aux yeux de certains écrivains, dont quelques-uns sans lettres, et dans la bouche desquels le vocable « amateur » sonne dédaigneux. Ces oracles admettent le dilettante et, au besoin, le prônent, parce que cet aimable et intelligent paresseux n'est pas un concurrent pour eux, tandis que l'amateur, pour peu qu'il soit laborieux, ayant des chances de conquérir un peu de gloire, à coup d'œuvres méritantes, est suspect aux yeux de ceux, parmi les professionnels, qui manquent d'esprit de justice. Et c'est déjà une fâcheuse posture pour l'amateur.

Une seconde infirmité dont il pâtit, c'est de n'être pas jugé plus favorablement par ses pairs, les « gens du monde », que par les professionnels. Il faut que l'homme du monde soit vraiment le plus modeste des hommes pour être aussi peu disposé qu'il l'est à admettre *a priori* que le camarade Jacques Normand, par exemple, coupable d'avoir embrassé la carrière littéraire, par goût non par besoin, ait conquis en juillet dernier, à la Comédie-Française, les suffrages à la fois des délicats, y compris peut-être ces électeurs du suffrage restreint, qui s'appellent les « Immortels », et du grand public avec sa *Douceur de croire*.

Un des grands éléments d'attraction de cette œuvre remarquable résidant dans le sujet, un des plus amples qui aient pu tenter non seulement le théâtre mais la poésie, je vais suivre fidèlement l'action acte par acte, certain que ce court exposé suffira pour mettre en relief la beauté du *leit-motiv*.

Nous sommes, comme le dit la brochure, dans une Hongrie « vague », sur la fin du xve siècle. Et, en effet, ce n'est pas une reconstitution historique, baignée de couleur locale, hérissée de dates implacables, que l'auteur a prétendu faire. Il a entendu simplement, j'imagine, camper ses trois actes, dans ce pays des Jagellons qui est, au point de vue de la mise en scène, admirablement décoratif.

Le premier acte s'ouvre dans le cabinet d'études de maître André, savant notable et notoire, endormi près de sa table de travail et surpris, dans cette posture, par sa fille Lisbeth, suivie de près par l'amoureux de cette dernière, le jeune poète Olivier. On célèbre aujourd'hui somptueusement, dans la ville, la fête de la patronne de la ville, Hilda, la sainte Hilda, vénérée depuis des siècles. Olivier presse sa bien-aimée de venir avec lui voir la fête, mais Lisbeth, fille respectueuse, attendra le réveil paternel, et reste seule près du fauteuil. Or voici que le savant parle tout haut, en rêve. Il prononce le nom d'Hilda la sainte, et ô stupeur! Lisbeth l'entend proférer d'une voix entrecoupée ce blasphème insensé, inouï :

> Enfin, l'heure est venue,
> L'heure de la vengeance. Ah! Comme je te hais,
> Hilda, cruelle Hilda!

Lisbeth tressaille douloureusement : Hilda, la vierge « au cœur sans crainte », qui jadis a sauvé le pays envahi, maudite par maître André, qu'est-ce à dire? La fièvre sans doute a troublé la pensée du savant. Mais non. Maître André s'est réveillé en sursaut. A l'aspect de sa fille, il a d'abord frémi, puis l'a regardée bien en face, lui a montré un manuscrit étalé sur la table et, en homme qui se croit obligé d'accomplir un devoir, il raconte maintenant pourquoi il a « blasphémé ».

Il a aimé jadis ardemment une femme, sa femme, Jeanne, qui a été ravie à sa tendresse quelques jours après avoir donné le jour à Lisbeth. Jeanne croyait fermement à Hilda, la sainte. Elle s'était traînée, malade, pour l'invoquer à la place où s'agenouillent les autres dévots. Mensonge!

> Morte trois jours après... La sainte avait trahi!

Depuis cette heure exécrée, le malheureux époux a juré de se venger de la traîtresse en ruinant la légende de gloire et de sainteté

répandue autour d'elle. Ayant appris, par la lecture d'une ancienne chronique, l'existence d'un manuscrit perdu dans un couvent lointain de Bohême où la sainte inscrivait ses « hauts faits », il a cherché ce document, l'a découvert, et qu'a-t-il appris en le feuilletant? — avec quel ricanement de joie on le devine! — que l'histoire d'Hilda a été forgée de toutes pièces, que cette usurpatrice du ciel de la Légende dorée n'a pas sauvé son pays; qu'au contraire, elle l'a livré indignement. « Si tu en doutes, achève, dit maître André, tendant le manuscrit à sa fille, prends et lis! » Et pendant qu'au dehors les naïfs citadins chantent un chœur de gratitude en l'honneur de la « sainte », Lisbeth, qui a hésité un moment, prend le manuscrit de la main de son père, et en feuilletant les pages accusatrices, perd peu à peu la douceur de croire.

Au second acte, dès le lever du rideau, des bourgeois achèvent la décoration du reposoir fleuri qui entoure la statue d'Hilda, et qui s'encadre dans une tour ruinée, avec tout un attirail d'ex-voto, de couronnes, de cierges allumés. D'autres bourgeois, assis à des tables en plein vent, devant de gros tonneaux de bière entourés de feuillage, boivent, causent, jouent aux dés. Des jeunes filles, des jeunes femmes viennent remercier la sainte, en qui elles ont foi. Une mère, Bertha, raconte, enthousiaste, que son enfant se mourait d'un mal inconnu, mais que la sainte, ayant été ardemment priée par elle, « l'enfant se remit sans secousse ». « O bonne sainte, ajoute-t-elle, le voici! » Et, avec un bel orgueil de mère, elle tourne le bambin vers la statue, à laquelle elle parle: « Vois comme il est beau, et comme il sourit gentiment! »



Cliché Mairet. ÉLISABETH (Mlle Lara) MAITRE ANDRÉ (M. Paul Mounet)
LA DOUCEUR DE CROIRE. — 1er TABLEAU

Après la mère qui s'en va radieuse, c'est toute une *cour de Miracles* miraculeusement guérie qui vient offrir à la sainte ses remerciements et ses béquilles.

Tout à coup, une rumeur d'étonnement court dans la foule. C'est maître André qui s'approche. Vite une place au grand savant qui honore la ville! Des étudiants le font asseoir à leur table, lui tendent un verre et l'un d'eux levant le sien porte une santé: « A sainte Hilda, la vierge sainte! » André fronce le sourcil puis se contient encore, se récuse vaguement, mais ses hôtes recommençant à chanter les prodiges accomplis par la Bienheureuse, il perd peu à peu patience, et surtout quand un brave garçon, Etienne, raconte avoir vu, de ses yeux vu, la bonne sainte descendre une nuit, du firmament, pour panser la blessure d'un sien ami, le savant n'y tient plus. Il crie à Etienne: « Tu avais la fièvre... Tu as été le jouet de la lune. » Et la foule alors de s'indigner, de crier anathème! André s'exaspère sous l'outrage: « Votre sainte n'est qu'une femme, crie-t-il, une traîtresse... » Tous alors de crier à mort. Etienne tire son épée. Il va frapper le savant, mais la procession passe; il remet son arme au fourreau, car tout le monde tombe à genoux, lui le premier, pendant qu'André bra-



Cliché Mairet. *LA DOUCEUR DE CROIRE.* — 2e TABLEAU

vant encore le peuple prosterné tend le poing vers la procession.

Le troisième acte nous ramène dans le cabinet de maître André. Et, ici, une très belle scène s'engage entre le père et la fille. Lisbeth se plaint respectueusement au savant de ce qu'il lui ait ouvert les yeux. Elle souffre d'avoir vu dans toute sa rigueur « la sèche vérité ». J'ai senti, dit-elle avec douleur, s'effeuiller ma croyance passée,

Et c'était comme un lys [qui mourait dans [mon cœur.

André, qui ne se paie pas de billevesées sentimentales, gourmande sa fille de regretter un simple rêve évanoui. Sa haine à lui contre la sainte se double, dit-il, d'un devoir. Il a été insulté la veille devant le reposoir par des hommes qui vont repasser tout à l'heure devant la maison. Il est résolu à attendre sur le seuil « sans colère et sans crainte » ceux qui l'ont outragé et à leur montrer le manuscrit comme preuve éclatante de ce qu'il a dit la veille d'Hilda « la traîtresse. » Lisbeth le supplie de n'en rien faire, de ne pas briser la croyance de ces malheureux. Maître André lui répond éloquemment :

C'est de rêves brisés que [la science est faite.

Lisbeth supplie encore, mais en vain. Et soudain, de guerre lasse : « Qui me dit que celle que vous pleurez, ma mère, approuve votre projet ? » — J'en suis certain, réplique maître André avec force, je suis approuvé par « l'absente. » Lisbeth avec non moins de vigueur que son père, proteste et tombant à genoux, les yeux au ciel, les mains croisées, elle invoque la mère : « sainte, inconnue, adorée ! » Le père secoue la tête. Il la plaint de s'adresser à un ciel sourd et rebelle. Il lui dit douloureusement :

Les morts les plus aimés [ne nous entendent pas.

« Qu'en savez-vous, mon père », répond Lisbeth. Et voici la



Cliche Mairet. MAITRE ANDRÉ (M. Paul Mounet) ÉLISABETH (Mlle Lara) JEANNE (Mlle Moreno)
LA DOUCEUR DE CROIRE. — 3e TABLEAU



Cliché Manuel. Typogravure Goupil, Paris.

COMÉDIE-FRANÇAISE

FRÊLE & FORTE

La Sœur de charité : Mlle Moreno

jeune fille qui peu à peu s'exalte, lève les yeux au ciel, tombe en extase et prie, prie encore. La scène s'est assombrie peu à peu... Tout à coup un coin de muraille s'éclaire. Une forme de femme apparaît, d'abord indécise, vague, puis plus précise... C'est Jeanne, c'est l'absente.

L'apparition parle d'une voix tendre, doucement scandée. Sa voix a l'air de venir de très loin. Elle s'adresse à ses deux aimés. A sa fille adorée, Jeanne dit : « Tu as parlé comme il convient. » A son mari elle prêche la douceur de croire.

Le bonheur humain est fait de mensonges
Qui rendent à tous les chagrins moins lourds...
Que sombre serait la trame des jours
Si Dieu n'y mêlait le fil d'or des songes !

Toute la philosophie de la pièce est contenue dans ce joli quatrain, mais il va de soi que le savant, conséquent avec lui-même, tout en obéissant aux vœux de l'apparition et en jetant au feu le manuscrit d'Hilda, reste convaincu que la vérité doit, coûte que coûte, triompher de l'erreur, qu'un jour viendra où

La science éclairant tous les hommes entre eux
Les rendra moins croyants.

Ce qui provoque ce juste à parté de Lisbeth : « Seront-ils plus heureux ? »

Cette touchante et ingénieuse pièce, écrite en vers qui, pour être faciles, n'en sont pas moins d'excellente facture, a obtenu, je le répète, un vif succès de première qui s'est accentué encore aux représentations suivantes. La Comédie-Française aura à se féliciter de ce « spectacle d'été » qui, par son prolongement, lui facilitera l'organisation de son spectacle d'hiver.

Elle avait, du reste, fait princièrement les choses au double point de vue de la distribution et de la mise en scène. M. Paul Mounet est le plus consciencieux des intellectuels « vagues Hongrois ». Mademoiselle Lara joue avec intelligence et force le rôle de Lisbeth. Mademoiselle Moreno détaille avec son impeccable prononciation les stances de l'apparition. Dans le rôle de la mère, dont j'ai parlé au second acte, Mademoiselle Leconte est tout simplement exquise de sensibilité. Les autres rôles, même les plus petits, sont tenus avec cet ensemble qui fait de la Comédie-Française une vraie maison de grand art, par MM. Leitner, Joliet, Hamel, Villain, Falconnier, Clerh, Dehelly, Delaunay, Esquier, Barral, Ravet, Mesdemoiselles Frémeaux et Faylis. Une mention spéciale pour Mademoiselle Henriot laquelle fit ce jour là un début plein de promesses qui furent tenues dans les *Romanesques*.

*
* *

Frêle et forte, l'acte donné avant la *Douceur de croire*, est une pièce peut-être plus frêle que forte, mais qui n'a pas déplu aux personnes, plus nombreuses qu'on ne le croit, pour qui c'est une joie de sangloter au théâtre. Elle nous conte l'histoire d'un père de famille qui n'ose pas annoncer à sa femme malade que leur fille à tous deux vient d'être noyée dans un bain de mer. Mais le malheureux ne sait pas se contraindre longtemps. Le cruel aveu lui échappe et c'est la mère, femme faible, « frêle », qui se montre assez « forte » pour dominer sa douleur afin de rendre moins épouvantable celle de l'époux.

La partie du public qui ne vient pas au théâtre dans le but déterminé de pousser des hoquets de douleur, a gardé assez de sang-froid pour apprécier dans *Frêle et forte* les qualités de diction de M. Silvain (le père), Mademoiselle Wanda de Boncza (la mère), M. Delaunay, un médecin sensible, et Mademoiselle Moreno, excellente dans un rôle de sœur de charité, un de ces rôles, entre parenthèses, dont la scène, depuis quelque temps, abuse tellement que le public finira, j'en jurerai, par demander la laïcisation des théâtres.

GASTON JOLLIVET.



Cliché Mairet.

M. JACQUES NORMAND M. CHAINEUX (Dessinateur des costumes)

LA DOUCEUR DE CROIRE. — Équipement du 2e Tableau

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

ET

Théâtre National de l'Opéra-Comique

JOSEPH, OPÉRA EN TROIS ACTES D'ALEXANDRE DUVAL, MUSIQUE DE MÉHUL

JOSEPH est une des manifestations les plus élevées de l'art lyrique en France, une des créations qui, après les tragédies lyriques de Gluck, donnent l'impression la plus nette de la grandeur antique unie à la sérénité religieuse ; c'est une œuvre toute empreinte de la noblesse la plus austère, de la tendresse la plus pénétrante, de la douleur la plus véhémente, et de telles qualité ont assuré le succès de cet ouvrage, encore plus hors de France que dans le pays qui l'avait vu naître. Méhul, comme Gluck, est plus admiré en Allemagne que chez nous et y occupe une place plus importante au répertoire courant des grands théâtres musicaux. Weber, du reste, et Wagner ont témoigné successivement, par des écrits et par des actes, l'un à Dresde et l'autre à Riga, de la profonde émotion que leur causait la musique du maître français.

Joseph, dans la pensée d'Alexandre Duval et de Méhul, n'était ni une tragédie lyrique, ni un opéra-comique, mais un « drame en trois actes mêlé de chant », et fut représenté sur la scène de l'Opéra-Comique (au théâtre Feydeau), le 17 fevrier 1807, avec d'excellents interprètes qui s'appelaient Elleviou (Joseph), Solié (Jacob), Gavaudan (Siméon) et Madame Gavaudan (Benjamin). Le succès en fut éclatant auprès des artistes, des amateurs et porta la réputation de Méhul à son apogée ; mais la réussite matérielle en fut assez médiocre ; le nouvel opéra n'eut pas grand retentissement dans la foule et non seulement à l'époque de sa création, mais même pour chacune des reprises qui en furent faites par la suite, les représentations se succédèrent avec quelque lenteur et ne tardèrent pas à s'arrêter.

Pour ma part, j'ai le souvenir très net des trois dernières reprises de *Joseph*. La première fois que j'entendis ce chef-d'œuvre ce fut au Théâtre Lyrique du boulevard du Temple, en 1862, avec un ténor amateur assez fortuné qui se cachait sous le pseudonyme de Giovanni et avait fait remonter exprès pour lui l'opéra de Méhul par le directeur Charles Réty qui était déjà presque aux abois. A côté de ce Joseph improvisé, il y avait un bon Jacob, le baryton Jules Petit ; un agréable Benjamin, Mademoiselle Amélie Faivre, qui devint par la suite Madame Charles Réty, et un Siméon sans éclat ni voix, du nom de Legrand. Une reprise évidemment plus sérieuse et faite dans des conditions moins précaires fut effectuée à l'Opéra-Comique, en 1866, durant la direction d'Adolphe de Leuven. M. Capoul tenait alors le rôle de Joseph et chantait en outre les soli dans le chœur des jeunes filles du troisième acte ; Eugène Bataille et Mademoiselle Marie Roze représentaient Jacob et Benjamin, tandis que Ponchard le fils, traduisait avec un certain feu, mais sans moyens vocaux, les remords de Siméon. Enfin, en 1882, le chef-d'œuvre de Méhul fut mis en scène encore avec plus de bonheur, sous la direction Carvalho avec un Joseph excellent, — c'était Talazac, alors dans tout l'éclat de son talent, — un Jacob suffisant, M. Cobalet ; un Benjamin très touchant, Madame Bilbaut-Vauchelet, et un Siméon de forte voix, M. Carroul. Pour la première fois, *Joseph* parut avoir un succès presque général.

Cliché Albin.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
BENJAMIN (Mlle Ackté)

Les représentations, de plus en plus espacées, s'étendirent sur trois, quatre ou cinq années — et je me rappelle encore le succès qu'obtint la future Madame Deschamps-Jehin grâce à sa voix ample et grasse, le soir où, pour ses débuts, elle chanta la courte strophe sur l'amour et la maternité dans le cantique des jeunes filles au troisième acte ; — mais, depuis douze ou treize ans, il n'avait plus jamais été question de *Joseph* dans les théâtres de Paris. De l'Opéra-Comique ou de l'Opéra, quel est le théâtre qui, le premier, a eu l'idée de rejouer l'œuvre de Méhul, l'un en reprenant son bien légitime avec de légères retouches dans le texte parlé, l'autre, en faisant réduire le poème en récitatifs rimés qu'un compositeur ayant des loisirs accepterait de mettre en musique ? Il ne m'en souvient plus au juste et la chose importe peu d'ailleurs, mais ce qui est positif, c'est que l'Opéra a pris sur son concurrent une avance de deux ou trois semaines : la gardera-t-il et, dans cette course au succès, est-ce lui qui gagnera définitivement le prix ?

Donc, ce *Joseph*-ci est un *Joseph* amplifié, mis au point pour la grande scène de l'Académie de musique, accompagné de récitatifs

et dans lequel il fut même un instant question d'introduire un trio moderne. On s'est arrêté par bonheur, dans cette voie un



Cliché P. Nadar.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE
JACOB (M. Delmas)

peu dangereuse ; on s'est contenté de faire réduire et versifier par M. Armand Silvestre le poème d'Alexandre Duval écrit en prose, une prose qui sent terriblement l'époque impériale ; ensuite on s'est adressé à M. Bourgault-Ducoudray, pour mettre ces récits en musique, et il s'y est pris de la façon qu'il a jugée être la plus respectueuse, en se resservant de certains motifs de l'opéra, en prenant certaines phrases dans les solfèges écrits par Méhul pour notre Conservatoire de musique... Et, de ce double travail, il est résulté un ouvrage intéressant à entendre, je n'en disconviens pas, mais qui n'est pas plus le *Joseph* de Méhul que le *Fidelio* augmenté des récits de M. Gevaert n'était le *Fidelio* de Beethoven.

C'est une entreprise hardie et que nul précédent ne saurait pleinement justifier — pas même l'exemple de Berlioz acceptant d'ajouter des récitatifs au *Freischütz* — que celle qui consistait à intercaler des récits au milieu de la musique de Méhul qui se suffit parfaitement à elle-même et dont l'admirable simplicité ainsi que la grandeur sévère défiaient tout essai de pastiche et semblaient devoir décourager toute tentative de ce genre. Evidemment, M. Bourgault-Ducoudray, en s'attelant à cette besogne, a dû se dire, comme Berlioz en parlant du *Freischütz*, qu'il l'entreprenait parce que nul n'était plus pénétré que lui d'admiration pour le chef-d'œuvre et ne le traiterait avec plus de respect ; mais il n'en a pas moins écrit des récits conçus, réalisés, instrumentés dans un style qui n'a plus le moindre rapport avec la musique originale... Et cependant, il est bien, celui-là, ou je ne m'y connais pas, un artiste des plus conscienscieux, des plus soigneux, des plus respectueux envers les maîtres du passé, tout comme Berlioz l'était envers Weber !

La partition de Méhul, telle qu'on la connaissait jusqu'à ce jour, telle qu'on la connaîtra toujours, je veux le croire, offre un modèle accompli de sentiment mélodique et de déclamation dramatique ; sous quelque aspect qu'on la considère, elle découle de Gluck et n'est pas inférieure, en plus d'un passage, à ce que l'auteur d'*Orphée* a écrit de plus grand. Par exemple, la scène des remords de Siméon que ses frères cherchent vainement à apaiser, est d'une énergie d'expression et d'une puissance d'orchestre incroyables, malgré la simplicité des moyens employés par Méhul. *Joseph* est un chef-d'œuvre, et nul n'ose y contredire aujourd'hui ; mais lorsque je vois cette opinion exprimée par des critiques qui vantent quotidiennement les productions les plus opposées à ce genre de musique, lorsque je les entends louer chez Méhul cette pureté de style, cette vigueur de déclamation, sans un trait, sans une roulade, sans un point d'orgue, alors que tous les jours ils portent aux nues des platitudes surchargées d'ornements inexpressifs, des pauvretés que fait seule applaudir la virtuosité d'un chanteur, il me prend une défiance invincible de cet enthousiasme tardif et de cette admiration de commande.

Et chaque fois qu'on reprend *Joseph*, il va de soi qu'on réédite, pour s'en moquer, les jugements formulés autrefois par Geoffroy au *Journal de l'Empire*. Assurément, Geoffroy n'a pas rendu justice aux chefs-d'œuvre de la musique éclos de son temps ; il les a méconnus, pour parler franc ; il a maltraité Mozart aussi bien que Méhul et a constamment préféré à leurs créations des productions inférieures qu'il comprenait plus vite et mieux ; mais les critiques de nos jours qui s'en vont faire le procès à Geoffroy ne s'aperçoivent pas qu'ils agissent exactement de même et que les plats éloges qu'ils adressent à tant de musiciens sans génie, aggravent les injures dont ils ont abreuvé soit Berlioz, soit Wagner. Pauvre gens qui ne se doutent pas qu'on rira d'eux, qu'on en rit autant déjà qu'eux-mêmes rient de Geoffroy !

Quels morceaux de *Joseph* furent de tout temps les plus applaudis et le sont encore ? Avant tout, l'air admirable de Joseph et sa célèbre romance, celle non moins connue de Benjamin et le magnifique trio du réveil de Jacob avec ces beaux appels de trompettes, ensuite le doux cantique des jeunes filles et le délicieux duo de Jacob et de Benjamin. Mais comment s'expliquer que le public apprécie infiniment moins des pages peut-être encore plus belles, comme la grande scène de Siméon qui faisait pleurer une belle dame à Vienne, à ce que raconte Hérold ; comme le finale du premier acte et surtout celui du deuxième avec ses larges phrases de Jacob, comme la scène du dernier acte, où Joseph arrête Jacob prêt à maudire ses fils ; comment s'expliquer que ces pages admirables passent presque inaperçues, si ce n'est par cette raison qu'ici les solistes sont moins en évidence ? Et l'on sait ce que font les solistes chez nous pour le succès de tel ou tel fragment d'opéra !

Assurément, *Joseph*, par la grandeur et la sévérité du sujet, par la noblesse et l'ampleur de la pensée musicale, semblait mieux fait pour l'Opéra que pour l'Opéra-Comique ; mais il est essentiel de remarquer qu'en raison du temps écoulé, la musique de Méhul, surtout sous le rapport de l'instrumentation, devait paraître un peu simple, un peu maigre dans une salle aussi vaste et qu'elle ne pouvait garder tout son accent, toute sa vigueur, tout son relief, que dans une salle de dimensions plus restreintes. Il est bien vrai qu'Alexandre Duval avait composé son poème en vue de l'Opéra ; il est bien vrai que Méhul n'aurait pas orchestré différemment *Joseph* s'il l'eût écrit pour l'Opéra, non pour l'Opéra-Comique ; mais rappelez-vous que l'Opéra de 1807, celui de la rue de Richelieu (c'est l'emplacement du square Louvois actuel) était de dimensions analogues à celles de notre Opéra-Comique, et convenez qu'il y a de la différence entre cette salle-ci et celle de notre Opéra. Décidément, si l'Opéra avait pu jouer *Joseph* tel



Cliché Reutlinger. Typogravure Goupil, Paris.

THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

JOSEPH

Benjamin : Mlle Mastio

qu'il fut écrit et remonter *Thamara,* tout n'en aurait que mieux marché pour M. Bourgault-Ducoudray et pour Méhul.

Je m'explique. Les récits ajoutés par M. Bourgault-Ducoudray doublent à peu près le volume de la partition et ne vont pas sans l'alourdir ; ils sont écrits dans un style très soigné, mais qui tourne au moderne, avec des dessins à l'orchestre et des rappels de phrases dont Méhul n'aurait jamais eu l'idée, et ce travail instrumental fait ressortir, par un contraste inattendu, ce que les procédés d'autrefois peuvent avoir d'un peu simple et de trop rigide. Pour le songe de Jacob, par exemple, une scène que l'on s'étonne de voir passer sans musique dans l'œuvre originale, il est positif que M. Bourgault-Ducoudray a écrit un morceau excellent et d'une belle inspiration, mais dans d'autres formes, avec d'autres ressources que celles employées au commencement du siècle : tant il est vrai qu'un compositeur, si habile et si respectueux qu'il soit, ne peut pas se substituer complètement à un ancêtre, en ne laissant rien percer de ce que les années écoulées lui ont appris à lui-même et lui permettent de réaliser.

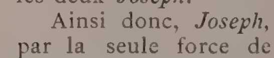
Il est curieux d'observer que cette scène du songe de Jacob, traitée en simple dialogue dans la pièce originale et aussi celle de l'aveu de Siméon à son père, au troisième acte, qui passe presque inaperçue à l'Opéra, produisent une émotion très vive à l'Opéra-Comique ; il est vrai qu'elles sont rendues là de la façon la plus tragique par deux chanteurs, excellents comédiens, MM. Bouvet et Lubert, et que ceux-ci ont été aussi surpris que flattés de s'entendre applaudir et de se voir couper la parole par des bravos au milieu d'une scène parlée. J'en suis fort heureux pour eux ; mais à qui fera-t-on croire que la force dramatique de ces deux épisodes, que l'émotion qu'ils causent au public provient uniquement du jeu des acteurs et que le pauvre Alexandre Duval n'y est pour rien, pour rien du tout ? Vraiment Alexandre Duval et Méhul savaient bien ce qu'ils avaient voulu faire et ce qu'ils avaient fait quand ils intitulèrent leur *Joseph* « drame mêlé de chant » et puisque, par suite des circonstances ou de leurs préférences, ils n'avaient pas voulu traiter ce sujet biblique en opéra, le plus sage était de s'en tenir à ce qu'ils avaient décidé.



Cliché Reutlinger. THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

JOSEPH (M. Maréchal)

Quoiqu'il en soit, voilà leur *Joseph* installé présentement sur les affiches de nos deux grandes scènes de musique et les directeurs de l'un et l'autre théâtre se sont honorés en rendant, chacun comme ils pouvaient le faire, un solennel hommage à notre grand Méhul. Les chanteurs de l'Opéra comme ceux de l'Opéra-Comique se sont heureusement tirés de cette musique si austère et si large, qui les sortait un peu de leurs habitudes. M. Maréchal, le Joseph de l'Opéra-Comique a la voix plus étoffée, au moins pour le cadre où il se meut ; mais M. Vaguet, le Joseph de l'Opéra, a plus de style et sait mieux phraser. Mademoiselle Ackté prête beaucoup de charme, avec des notes très pures, au joli rôle de Benjamin que Mademoiselle Mastio chante avec une grâce un peu apprêtée et d'une voix qui pourrait être plus sûre. M. Delmas fait sonner sa voix d'un métal superbe et si homogène dans le personnage de Jacob que M. Bouvet rend avec une émotion irrésistible ; enfin, M. Noté met beaucoup de vigueur vocale dans le rôle de Siméon que M. Lubert chante et joue de la façon la plus tragique.., Et quand je vous aurai dit que l'exécution générale est dirigée ici par M. Vidal, là par M. Messager, que vous connaissez également bien, vous n'en demanderez pas davantage et n'aurez plus qu'à faire votre choix entre les deux *Joseph.*



Ainsi donc, *Joseph,* par la seule force de cette admirable déclamation, résiste victorieusement aux atteintes du temps. Je serais vraiment curieux de savoir combien d'œuvres modernes, de celles qu'on applaudit le plus aujourd'hui et qui, point essentiel, réalisent les plus fortes recettes, seront encore debout dans quatre-vingt douze ans d'ici.

ADOLPHE JULLIEN.



Cliché Cautin & Berger. Typogravure Goupil, Paris.

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

LE DUC DE FERRARE

Mlle Lebey : *Rôle de Cinthia*



Clichés Cautin & Berger. M. PAUL MILLIET



M. GEORGES MARTY

THÉATRE DE LA RENAISSANCE

(THÉATRE LYRIQUE)

LE DUC DE FERRARE DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES DE M. PAUL MILLIET, MUSIQUE DE M. GEORGES MARTY

L'ANECDOTE du *Duc de Ferrare* a été tirée par M. Paul Milliet des chroniques du XVe siècle. Mais le sujet lui-même est aussi ancien que le monde. On le trouve dans les légendes primitives de presque tous les peuples. Il nous dit l'amour passionné d'une femme, qui a épousé un veuf, pour le fils issu du premier mariage de son mari.

Euripide, le premier, porta cette situation sur le théâtre. La pièce que le grand tragique grec écrivit à cinquante et un ans est intitulée *Hippolyte :* d'une composition irréprochable, elle est d'un effet tragique et moral extrêmement puissant.

Hippolyte, fils du roi Thésée, a fait vœu de virginité : il s'est dévoué au culte de Diane. Ennemi de Vénus, il est insensible aux amours humains, et il a fait de la pureté la règle de ses actions. Vénus, se jugeant outragée, veut perdre le jeune homme. Elle inspire à sa belle-mère, Phèdre, la femme de Thésée, un amour violent pour Hippolyte. Phèdre avoue sa passion mortelle à sa vieille nourrice. La scène est magnifique. On me permettra d'en rappeler quelques passages, de ceux que Racine imita :

PHÈDRE

Soutenez mon corps; redressez ma tête :
Mes membres s'affaissent, amies.
Prenez ces beaux bras, mes esclaves.
Cette bandelette de tête me pèse,
Otez-la ; laissez flotter mes cheveux sur mes épaules.

LA NOURRICE

Aie du courage, mon enfant, et ne laisse pas péniblement
Tomber ton corps.
Tu supporteras mieux ton mal avec du calme
Et un peu de courage ;
Il faut bien que les hommes luttent contre leurs maux.

PHÈDRE

Ah !
Si je pouvais, au bord d'une source fraiche,
Puiser une eau pure et me désaltérer !
Et sous des peupliers, dans une herbeuse
Vallée, me coucher et me reposer !

LA NOURRICE

Mon enfant, que dis-tu?
Ne parle pas ainsi devant la foule !
Tes paroles ressemblent à de la folie.

PHÈDRE

Menez-moi sur la montagne. Je vais au bois,
Sous les pins, là où, chassant la bête,
Courent les chiens ;
Je poursuis des bêtes tachetées...

LA NOURRICE

A quoi penses-tu donc, mon enfant ?
A quel propos, toi aussi, t'occuper de chasse !
Pourquoi désires-tu l'eau des fontaines ?...

PHÈDRE

Artémis, souveraine de la maritime Limné
Et des gymnases où résonnent les pieds des chevaux,
Que ne suis-je dans tes plaines,
Domptant des chevaux !

LA NOURRICE

Pourquoi dis-tu encore ces mots insensés ?...

PHÈDRE

Malheureuse, qu'ai je fait ?
Où laissé-je égarer ma raison ?
Je suis folle ; un mauvais génie m'a frappée.
Ah ! Ah ! misérable !
Nourrice, recouvre-moi la tête ;
Car j'ai honte de ce que j'ai dit.
Cache-moi ; les pleurs coulent de mes yeux,
Et mon visage se couvre de honte.
Le retour de la raison me fait souffrir.
La folie est un mal, mais du moins
On meurt sans le connaître.

Et quand Phèdre a avoué son amour pour Hippolyte, le fils de l'Amazone, la vieille femme prétend la guérir par un philtre. Le chœur chante la puissance de l'amour et de Vénus, dans des strophes qui sont célèbres :

« Amour, amour, qui verses par les yeux le désir, et insinuant une douce fièvre dans les cœurs que tu envahis, ne me sois point hostile, et ne déchaîne pas contre moi ta fureur. En effet, ni le feu, ni les traits lancés par les astres ne sont plus terribles que les traits de Vénus lancés par les mains de l'Amour, fils de Jupiter.

« ... En vain, en vain, sur les bords de l'Alphée, la Grèce immole des hécatombes de taureaux à Jupiter olympien et à Apollon Pythien, dans le sanctuaire de Delphes, si nous négligeons le culte de l'amour, tyran des hommes et auteur de la ruine des hommes... Le souffle furieux de Vénus dessèche tout : puis, elle s'envole comme une abeille. »

Cependant Hippolyte, averti de la passion de Phèdre, s'indigne, et il exhale une longue déclamation contre les femmes, satire peut être la plus complète qu'on ait faite du mariage, quoi qu'aient dit depuis Juvénal, Boileau et Schopenhauer. Phèdre se pend, après avoir accusé Hippolyte, qui est maudit et exilé par son père. Hippolyte est renversé de son char par un monstre qu'envoie Neptune : il meurt, en pardonnant à son père.

Je n'ai pas à rappeler, sans doute, que, de cette œuvre si dramatique du poète ancien, Racine tira son admirable *Phèdre*. La différence même des deux titres indique celle des deux pièces. Chez Euripide, Hippolyte est le héros : Phèdre n'est qu'un personnage presque accessoire. Chez Racine, au contraire, Phèdre est le personnage principal. La peinture de sa passion, toute moderne, et de ses remords, tout chrétiens, est ce qui nous attache, ce qui nous enthousiasme.

S'il pouvait m'être permis, après de tels noms et de si grands souvenirs, d'apporter dans cette étude une observation personnelle, j'ajouterais ceci. Un jour, mon père, qui fut, comme on sait, un des professeurs les plus aimés de l'Université de notre temps, remarquait devant moi, et j'ai retrouvé chez Jules Lemaître, qui fut son élève, la même indication « que Hippolyte, le beau et farouche chasseur, prêtre dévot du culte mystérieux de la chaste Diane, mis en scène par le poète grec, ne pourrait être comparé, dans notre civilisation chrétienne, qu'à quelque moine très jeune et très saint, voué à la Vierge Marie ». Certainement Racine entrevit cette « transposition », mais sa piété en frémit. L'Eglise et Louis XIV ne lui auraient pas permis de mettre sur le théâtre une aventure comme celle que, me souvenant de l'observation paternelle, j'ai essayé de raconter dans *le Vœu*, et où un jeune moine est aimé par la seconde femme de son père.

Aussi bien, je devrais aussi parler de *la Curée* de M. Emile Zola, qui a traité, sous la forme romanesque, et en le plaçant à notre époque, avec des personnages de notre temps, le même sujet que Racine. Enfin si, dérivant un peu, je prenais la situation du beau-père amoureux de sa belle-fille, combien de pièces et romans n'aurais-je pas à citer ?



Cliché Cautin & Berger. REGINELLA (Mlle Martiny)

Pour le moment, je n'ai à me préoccuper que de la façon dont M. Paul Milliet a renouvelé une donnée qui nous vient des Grecs... comme le jeu de l'oie.

* * *

Le duc de Ferrare, homme cruel et impitoyable, s'est décidé à se remarier. Il a envoyé son fils, le comte Alfonse, au devant de sa fiancée, la princesse de Mantoue. Le comte part pour accomplir sa mission. En chemin, il sauve, aidé de son lieutenant Marsile, deux femmes qui allaient se noyer dans une rivière. L'une des deux femmes, celle qu'il a prise dans ses bras, le remercie chaleureusement de son courage. Elle lui doit la vie ; elle ne l'oubliera point. Comment oublierait-elle un sauveur si beau, si tendre ? Le « coup de foudre » s'est produit. Hasard funeste, car la jeune femme n'est autre que la princesse de Mantoue, Reginella, la fiancée du duc de Ferrare ! La sympathie réciproque, qui naît entre l'amie de Reginella, la jolie Cintia, et le lieutenant Marsile, causera moins de catastrophes.

Le duc de Ferrare, dans son impatience, n'a pu rester dans son palais. Il va à la rencontre de sa future femme. Il survient... après l'incident que nous venons de raconter. Il commence par nous donner une idée peu souriante de son caractère en frappant mortellement Aliazzo, un pauvre poète, vagabond et frondeur, qui l'avait raillé dans ses vers.

Le mariage sera-t-il donc célébré ? Non. Un bref du Pape appelle soudain à Rome le duc de Ferrare. Le Souverain Pontife a besoin de sa vaillante épée pour le défendre contre ses ennemis. Le duc ne peut se soustraire à la demande papale. Il part, presque aussitôt qu'arrivé, et après avoir confié à son fils la jeune fiancée qu'il doit épouser. « Quand le père est absent, le fils doit garder l'honneur de la maison. »

Dès lors, ce que vous prévoyez se produit inévitablement. Pendant quelque temps, les deux amants résistent au sentiment qui les entraîne l'un vers l'autre. Ils savent qu'ils s'aiment, mais ils ne se le disent point. A la nouvelle que le duc de Ferrare rentre dans ses Etats, ils se réunissent pour se donner à eux-mêmes les chastes louanges qu'ils méritent. Entrevue dangereuse, car bientôt l'amour est le plus fort. Reginella s'abandonne aux bras d'Alfonse. Le visage des deux amants se touche ; leurs lèvres se rapprochent, et, dans une libre et douce étreinte, ils oublient que leurs vœux sont criminels. Ils sont dans les bras l'un de l'autre, lorsque le rideau tombe, lentement.

Le duc de Ferrare revient donc de Rome. A peine de retour, il est averti, par une lettre anonyme, de ce qui se passe dans son palais. L'auteur nous a prévenus, dès le premier acte, que l'humeur du duc n'est rien moins que facile. Il entre dans une colère terrible, et voici ce que, après une courte méditation, il invente

pour se venger. Lorsqu'il est bien sûr de son malheur, certitude à laquelle il arrive par un stratagème un peu connu, (il se cache derrière une tapisserie pour écouter les deux amants, non prévenus de sa présence), il entre chez sa femme. Il la saisit, il la baillonne, il l'enveloppe dans un long voile, qui la rend méconnaissable. Il revient alors, feignant l'égarement et la terreur, auprès de son fils, auquel il dit : « Dans la chambre voisine, un homme a tenté de m'assassiner. Je l'ai garrotté. Tue-le ! » Le fils, avec une docilité un peu naïve, obéit à l'ordre paternel. Il frappe à plusieurs reprises dans l'ombre : c'est sa belle-mère, c'est sa maitresse qu'il tue. Il s'aperçoit — un peu tard — de sa méprise. Quant au duc, « raffinant » encore sa vengeance, si on peut dire, il dit aux officiers du palais qui se sont rassemblés : « Le comte a tué Reginella parce que la duchesse ôtait au misérable la faculté de régner un jour sur Ferrare. » Après quoi, il fait un signe aux soldats. Toutes les épées sont tirées contre Alfonse. Celui-ci tend la poitrine aux fers qui le menacent, et il tombe percé de coups, à côté de Reginella.



Cliché Cautin & Berger. LE DUC DE FERRARE (M. Seguin)

J'ai raconté en détail le livret de M. Paul Milliet, pour bien montrer la différence qui le sépare de l'histoire initiale. Il s'est écarté du poème grec et racinien pour se rapprocher des chroniqueurs ou dramaturges de l'Italie ou de l'Espagne, que le même sujet avait tentés. Le titre même de son ouvrage nous sert de guide, comme précédemment. C'est le « duc de Ferrare » qui se hausse, avec lui, au premier rang ; c'est Thésée qui devient le héros principal, et, si la mode était encore aux sous-titres, l'auteur aurait pu mettre, à la seconde ligne : *ou la vengeance d'un mari trompé.* Alfonse et Reginella sont deux gentils amoureux, d'abord bien sages, que l'occasion, le ciel italien, l'herbe tendre, et quelque diable aussi les poussant, rendent criminels. Si criminels que cela ? On est tenté de les absoudre, à voir l'impitoyable duc ! Tels, Paolo et Francesca de Rimini :

Paolo, Francesca, chères âmes brisées !

Comme Paolo et Francesca, Reginella et Alfonse nous



Clichés Cautin & Berger. ALIAZZO (M. Delaquerrière)



ALIAZZO (M. Delaquerrière) LE DUC DE FERRARE (M. Seguin)

séduisent et nous attachent par leur jeunesse, leur confiance, leur simplicité et la tendresse de leur amour. Leur fin nous émeut. Si donc l'auteur ne nous apporte pas la peinture d'un amour tragiquement violent et fatal, comme celui de Phèdre, ou d'un « vœu » obstinément observé, comme celui d'Hippolyte porte-couronne, il nous offre un livret savamment construit, fourni, au moment précis, de situations pathétiques (où la jalousie du père aurait pu peut-être dominer, pour nous donner un nouvel et curieux Othello), et enfin, écrit dans une langue abondamment imagée et colorée.

C'était plus qu'il ne fallait pour inspirer heureusement un compositeur. La partition de M. Georges Marty, favorablement accueillie par le public, a obtenu l'estime des connaisseurs. Sans doute, elle témoigne de deux influences souveraines, celle de Wagner tout d'abord, et aussi celle de Gounod. Mais il faut songer que M. Marty a écrit son œuvre il y a plus de dix ans, au moment où Wagner régnait sur l'esprit de nos jeunes musiciens. Ceux-ci, aujourd'hui, se reprennent un peu. Ils secouent la domination excessive du grand maitre allemand ; ils cherchent à dégager leur personnalité propre, leur personnalité française. Wagner a eu en vue — et il avait raison — un art « national », un art « allemand ». Nous devons avoir en vue, nous aussi, un art « national », un art « français ». Il ne faut donc pas s'étonner si, il y a dix ans, M. Marty, écrivant une partition, qui aurait dû être accueillie par les directeurs de théâtres musicaux, subissait l'influence tant prônée. Mais, cette réserve faite, ce qu'il faut louer, dans son travail, c'est d'abord la sincérité et la conscience. Il s'est pénétré du sentiment général du drame que lui apportait M. Milliet et, ensuite, il s'est attaché à suivre, avec soin, la marche et le développement de l'action. Avec cela, une écriture ferme, une touche vigoureuse, et une orchestration robuste. Toutes ces qualités ne courent pas les rues ; en tout cas, elles ne se trouvent pas toujours réunies dans le même cerveau. Constater que M. Marty les possède toutes, à un degré plus ou moins grand, c'est dire la valeur à laquelle il peut prétendre comme compositeur.

J'ai déjà eu l'occasion de signaler aux lecteurs du *Théâtre* les efforts faits par MM. Milliaud frères, les directeurs du Théâtre-Lyrique, installés à la Renaissance, pour montrer qu'il est possible de faire vivre et prospérer, à Paris, un troisième théâtre de musique. Parmi les partitions inédites, qui attendent la lumière... de la rampe, ils ont choisi — ce qui indique déjà leur goût — *le Duc de Ferrare*, et ils ont monté l'œuvre nouvelle avec un soin digne de l'œuvre choisie.



Cliché Cautin & Berger. CINTIA (Mlle Lebey) MARSILE (M. Soulacroix)

Sans se perdre dans des frais de mise en scène inutiles et excessifs, ils ont, cependant, établi des décors plus que suffisants et des costumes plus que présentables. Et surtout, ils ont réuni des interprètes de choix, capables de satisfaire les plus difficiles.

Le duc de Ferrare, c'était M. Seguin, l'une des colonnes du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, où il a obtenu de nombreux succès : artiste sûr, probe, qui sait composer un rôle, et qui possède une réelle autorité. M. Cossira, qu'on connait depuis longtemps à Paris, a toujours sa voix agréable et bien timbrée : il a acquis de plus de la diction et du style ; il a été un Alfonse tendre et passionné. M. Soulacroix, lui aussi, est un bien disant ; il jouait Marsile. M. Delaquerrière a interprété avec goût le rôle du poète.

Reginella était poétiquement représentée par Mademoiselle Martiny qui, après un court séjour à notre Opéra, a tenu les premiers rôles sur les principales scènes musicales de l'Europe, à Bruxelles notamment : c'est une artiste de tempérament, convaincue et pathétique. Mademoiselle Lebey a été gracieuse dans le rôle de Cintia.

Après la représentation du *Duc de Ferrare*, et devant les projets que MM. Milliaud annoncent pour la saison prochaine, on est en droit de conclure que le troisième théâtre de musique, si souvent réclamé et tant attendu, le Théâtre-Lyrique, parait de nouveau établi à Paris : c'est le plus bel éloge que l'on puisse donner aux efforts de MM. Milliaud.

ADOLPHE ADERER.



Cliché Boyer. Typogravure Goupil, Paris.

THÉATRE DES CAPUCINES

LA REVUE EN DENTELLES

Mlle Filliaux : *La Commère*

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) — PARSIFAL. — *Le Temple du Graal.* — Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.

Le Richard-Wagner-Theater à Bayreuth

ET SES MAITRES DE CHAPELLE



Sur ceux qui le visitent, le théâtre — la maison des fêtes — de Bayreuth exerce un charme auquel peu de gens parviennent à se soustraire. En quoi ce charme consiste-t-il ? Avant tout, semble-t-il d'abord, en la rare perfection d'exécution ; mais bientôt l'on remarque que, si parfaite que soit l'exécution dans d'autres théâtres, l'effet produit à Bayreuth est différent. Impeccable et supérieure, l'exécution ne réussirait point à produire ailleurs un tel enchantement. A Bayreuth, bien des détails sont rendus avec une telle perfection qu'ils apparaissent en leur place dans des conditions singulièrement favorables. Cependant l'ensemble opère toujours le même charme introublé. Certes, ces représentations ont d'abord pour elles la valeur immense d'être inspirées directement par une tradition qu'on ne peut recueillir ailleurs qu'à Bayreuth. Certes, elles sont données avec un sérieux, une application, une piété, une minutie qui ne sont possibles qu'à Bayreuth. Là, tout l'effort intellectuel est concentré sur un point déterminé et nul autre intérêt ne détourne l'attention qu'on y porte, le don entier qu'on y fait de sa pensée — ni les affaires, ni le goût du public, ni les décors, ni les prétentions d'artistes exceptionnels, ni les exigences d'un répertoire changeant chaque jour. Cela fait beaucoup, et pas seulement dans l'extériorité des choses. Ce qui a créé ces possibilités extérieures, ç'a été la volonté idéale du maître, et cette volonté se retrouve et s'affirme dans chaque manifestation ultérieure. A Bayreuth, on a la sensation de recueillir sa part d'un grand héritage, de venir accomplir un devoir hautement significatif de civilisation. Le fondateur de Bayreuth n'a pas voulu seulement diriger ou inspirer de bonnes exécutions de ses œuvres, mais surtout réaliser un art : un art vivant, un art entier, un art complet. A cette œuvre, concourent les différents arts : musique, poésie, mimique, peinture, unis pour atteindre le but unique : le Drame. La maison est faite pour cela : cette maison-théâtre où le Drame se déroule est uniquement bâtie en vue de la jouissance pure et simple du Drame. Et, en accord avec la maison, est le public, ce public qui accourt de tous les coins du monde pour l'unique jouissance de cet art. Ailleurs, il faut toujours voler une parcelle d'art du milieu du grand courant de la vie, on en tire une distraction entre toutes les distractions qui vous sollicitent. Ici, point d'autre distraction, point d'autre occupation, c'est la concentration sur un objet de toutes les forces, de toutes les sensations, de toutes les compréhensions artistiques. Ce tout vivant indivisible, cette unité harmonique qui repousse tout ce qui y est étranger, voilà l'inimitable de Bayreuth, *l'accord*, *die Stimmung*, dit-on

chez nous. Et c'est là le dictame que l'univers entier vient chercher ici.

Cet *accord* tient aussi à la situation même du théâtre, situatian en harmonie avec l'esprit artistique de l'œuvre entière. A aucun prix cette maison ne devait être battue par le mouvement d'un grand centre populaire. Hors des grandes rues et des carrefours où s'écoule la vie de chaque jour, où se débattent ses innombrables intérêts qui n'ont rien à faire avec l'art, cette maison devait se créer son monde à elle. On eût pu, sans doute, l'élever à Munich, à Baden-Baden ou à Berlin ; mais, bientôt, ce n'eût été qu'un théâtre à côté de beaucoup de théâtres — peut-être le meilleur parmi ces nombreux théâtres, aussi longtemps du moins que l'influence de tant de théâtres l'environnant ne serait point devenue trop forte : mais ce n'eût été rien de particulier, rien de formellement autre ; le public n'eût pas été autre ; *l'accord* n'eût point été pur, le charme n'eût point été entier, la volonté de jouissance du parfait n'eût point elle-même été assez parfaite. Ce n'est pas parce que l'auteur du *Ring* n'eût pu la construire ailleurs qu'il a élevé la Maison dans ce petit Bayreuth isolé ; ce n'est pas parce qu'il a dû par obligation, bâtir obligatoirement dans un lieu obligatoire. Ici, dans sa haute solitude, la Maison devait être recherchée avec ardeur par tous ceux qui prétendent vivre des sensations d'art pur. Pour y venir, ils devaient s'arracher à leurs habitudes de chaque jour, se jeter dans un milieu nouveau, comme des pèlerins vers un endroit béni. La volonté du public devait venir trouver la volonté du maître. Ainsi, de ces éléments si souvent disjoints, est sorti un tout vivant : ce tout d'abord est Bayreuth, un monde à part, un monde enchanté.

Si l'on parvient ici à la rare possibilité de présenter l'art d'ensemble, rien ne doit, dans cet ensemble, faire saillie, solliciter plus parti-



Cliché Hans Brand (Bayreuth.)

PARSIFAL. — Le Jardin enchanté de Klingsor.
ACTE II

Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.

culièrement l'attention, sous peine de troubler sa sensation générale. Avant toutes choses, il ne s'agit ici ni de chanteurs, ni de chanteuses, mais d'un Drame. Ici, les plus petits talents concourent aussi bien que les plus hautes individualités artistiques à un seul et unique but. Ils ne sont point inégaux : ils sont, peut-on dire, les membres d'une même confrérie. Chacun ne doit fournir que sa part d'action pour rendre le Drame compréhensible. Que les individualités y travaillent d'une façon plus directe, cela s'entend de soi, mais il ne résulte de leur plus ou moins de valeur nulle attirance spéciale vers Bayreuth. Il serait singulièrement plus désirable qu'on pût trouver des talents égaux pour tous les rôles et pour toutes les scènes ; cela est sans doute impossible partout et le sera toujours, vu les besoins innombrables de la représentation scénique ; mais c'est à Bayreuth que l'on peut le plus facilement espérer l'atteindre, étant donnée la fonction prépondérante du Directeur de la partie musicale de l'œuvre d'art. A Bayreuth, presque tous ces directeurs ont été les élèves directs du maître. Nul doute que, dans l'espèce, il n'ait fondé là une école pour les directeurs qui n'existait pas auparavant, Une nouvelle génération de directeurs a grandi depuis lui. La forte individualité de son art a éveillé et instruit des personnalités artistiques. Ces jeunes directeurs wagnériens étaient de frappantes personnalités ; il ne faut pas s'étonner qu'ils aient donné à leur orchestre une empreinte personnelle. Ils devaient mettre tout ce qu'ils pouvaient dans leur œuvre et c'était là la marque même de leur personnalité : car, cela ne reposait pas seulement sur une étude de tout ce qu'il y avait à apprendre ici de nouveau, mais sur une compétence intime, un amour véritable pour l'auteur et pour l'œuvre.

A quelles œuvres cette personnalité doit être appliquée, dans

quelles œuvres son art propre se montrera d'une façon remarquable, c'est là ce qui crée l'œuvre même de Bayreuth.



Cliché Elliot & Try (Londres.)

HANS RICHTER

Partout, et faisant abstraction de sa vocation spéciale, Wagner a créé un art comme directeur, en conduisant toujours l'orchestre de façon qu'il est devenu un des participants du Drame ; l'orchestre doit vivre musicalement avec le Drame, dans chacune de ses parties, accordant l'éclosion musicale et la liant à l'éclosion mimique. En même temps, il doit exprimer un drame intime ininterrompu, par un vivant tableau des impressions de l'âme. Là, chaque instrument doit jouer un rôle particulier ; il doit, dans l'ensemble, faire entendre chaque thème en son entière intelligibilité comme l'expression d'un moment psychique. Comme le Drame, tout ici sera divers d'action, mais revêtira une forme harmonieuse qui se fondra dans l'ensemble. Mais le Drame est musical, il n'est pas seulement joué et parlé, mais chanté ; il faut donc aussi que l'orchestre chante. L'expression dramatique, l'expression plastique, l'expression musicale doivent s'unir et agir, les unes corroborant les autres. La musique seule ne doit jamais se faire entendre dans des effets particuliers comme un talent de premier ordre qui brillerait dans une salle de concert. Le Drame reçoit une âme ; la musique introduit l'âme dans cette union que le grand devoir artistique des vrais directeurs wagnériens est d'atteindre, de lier et de maintenir.

Le premier directeur des représentations, celui du *Ring* de 1876, fut Hans Richter. Jeune homme, il avait passé ses années scolaires en Suisse, auprès de Wagner, au moment de l'achèvement des *Maîtres chanteurs* et du *Ring*. Il vivait dans ces œuvres. Sa personne même appartenait jusqu'à un certain point à leur histoire. Le don musical qu'il a reçu est plus qu'un talent. Pour le talent il en avait déjà trop pour tout ce qui était musical. Mais il était dans toute l'acception du mot *une nature* et une nature musicale. Cette puissance qu'il enfermait, qu'il condensait en lui, cette puissance particulière, originelle, qui emplissait tout son être, l'habilita supérieurement à attirer à lui les musiciens, à enter la musique sur les autres. Il leur communiqua la certitude de sa force, avec une tranquillité inspirée, sans la gesticulation bouffonne qu'affectent certains chefs, sans la présomption des virtuoses. Chacun se remit à sa conduite avec une confiance chaude et joyeuse. Près de lui, on se sent musicalement protégé jusqu'à l'extrême. Aussi, avec ce corps musical qui, uni et condensé le suivit sans réserve, il prit et occupa victorieusement toutes les positions du Drame. Il le transporta dans les sphères musicales parce qu'il ne pouvait pas faire autrement que de tirer de tout ce qu'il entreprenait en musicien consommé, la véritable expression de la musique. Comme il avait conduit en 1876 le premier *Ring*, il conduisit plus tard à Bayreuth les *Maîtres chanteurs* dont il avait déjà mené les chœurs sous les yeux du maître à leur première exécution à Munich en 1868, et, en 1896, il fut de nouveau joyeusement acclamé lorsque, après vingt ans, le *Ring* revint pour la première fois à Bayreuth. Lui que Wagner avait appelé alors un « exécutant de l'Impossible, très éprouvé, apte à tout », qui, depuis cette grande époque avait pris la plus brillante place à l'Opéra de Vienne et qui, à Londres, chaque année, fête ses sublimes triomphes, Hans Richter est et reste le premier directeur de Bayreuth.



Cliché Elvira (Munich.)

HERMANN LÉVI

DIRECTEUR GÉNÉRAL DE LA MUSIQUE (MUNICH)



Cliché Friedrich Müller (Munich.

FRANZ FISCHER

MAITRE DE CHAPELLE DE LA COUR (MUNICH)



Cliché Elliot & Try (Londres.)

FÉLIX MOTTL

Lorsque, en 1882, *Parsifal* devait être exécuté à Bayreuth, la représentation ne devint possible que grâce à la faveur du Roi de Bavière qui mit à la disposition du maître son orchestre de l'Opéra de la Cour. Avec l'orchestre, marchaient nécessairement les maîtres de chapelle. A la première place se trouvait Hermann Levi et, heureusement, c'était un musicien de premier ordre qui, en même temps, possédait une culture sérieuse. C'était un directeur, doué pour des choses spéciales, ayant un sentiment développé des finesses intimes et des beautés mélodiques, et gouvernant supérieurement cet élément de l'*Accord* qui avait une telle importance dans les représentations scéniques. Grâce à une longue pratique des meilleurs théâtres d'opéra, tels que Carlsruhe et Munich, grâce

aussi à une merveilleuse intelligence, il avait acquis un vif sentiment des choses de la scène, ce qui devait assurer son succès et son excellente direction pour le drame à Bayreuth. Maintenant, il arriva ceci de tout à fait extraordinaire : les instructions les plus précieuses du maître, à ce moment fameux des répétitions de *Parsifal*, ne pouvaient échoir à un musicien plus intelligent et plus habile. Ici une tradition fut créée qui a duré longtemps, telle qu'elle avait été livrée par son auteur à sa première fondation. Déjà, en 1883, réduite à elle-même, elle avait besoin d'une piété particulière, et celle-ci ne s'apprend nulle part mieux qu'à Bayreuth. Aussi longtemps que sa santé le lui a permis, le célèbre Directeur général de la Musique de Munich a tenu haute devant le monde entier sa renommée de directeur attitré de *Parsifal*, même lorsque depuis longtemps l'orchestre de Munich ne jouait plus à Bayreuth...

A côté de lui, dans les premières années des représentations de *Parsifal*, son collègue de Munich, Franz Fischer, avait travaillé avec lui. Ce jeune musicien, le maître lui-même l'avait présenté à son ami Heckel pour la place de directeur à Manheim en disant : « Je te recommande Fischer de toutes mes forces. Il est instruit profondément, fort sur le répertoire, et un homme en qui on peut avoir une confiance absolue. Je réponds de lui. » Il écrivait de lui plus tard après la représentation des *Nibelungen* à Manheim : « Si l'éloge qu'on fait universellement de Fischer me réjouit, il ne m'a pas étonné, je savais ce dont il était capable » et « un directeur très instruit et très sérieux, très énergique et, par dessus tout, très convaincu, un tel directeur me donne garantie pour tout. »



Cliché Hans Brand (Bayreuth.) L'ANNEAU DES NIBELUNGEN. — *LE CRÉPUSCULE DES DIEUX.* Décor du professeur Max Bruckner, à Cobourg.

ACTE Ier. — APOTHÉOSE : *La Fin des Dieux.*

Le maître s'était attaché de tels directeurs parmi les jeunes musiciens qui, sous Richter, le premier et le plus ancien, si l'on peut ainsi parler, de la « Chancellerie » des *Niebelungen*, avaient travaillé comme copistes et comme aides à la préparation du *Ring* et plus tard comme assistants musicaux aux répétitions et exécutions jusqu'en 1876.

C'est de cette école wagnérienne que furent tirés, à très peu d'exceptions près, tous les directeurs des représentations. Ils se sont fait presque tous un nom supérieur, parfois célèbre : n'est-ce pas assez de citer Mottl, Seidl, Zumpe, puis par-dessus tous Franz Fischer qui a apporté dans ce groupe le parfait modèle du musicien allemand, tranquille, sérieux, profond, avec une âme chaude et chantante que remplissent ensemble le talent et la foi ? Malheureusement, plus tard, il fut obligé de remplacer son collègue lorsque l'orchestre royal revint à Munich, il fut très occupé et ne put plus retourner à Bayreuth : mais il est toujours regardé et estimé, dans notre monde à part, comme faisant partie éternellement de Bayreuth.

A sa place entra un autre élève de la « Chancellerie » des *Nibelungen*, le jeune et génial Félix Mottl, le futur directeur du théâtre de Carlsruhe. Sa nature, son tempérament, son organisation musicale le désignaient tout spécialement pour *Tristan* et, depuis 1886, Mottl a été le directeur de *Tristan* à Bayreuth.

Comment dire à quel point devient délicieux dans cette œuvre le courant des vagues profondes de la mélodie pleine de sentiment, grâce à l'éloquence orchestrale qui est l'œuvre de Mottl ! Puisqu'on parle du charme de Bayreuth, c'est Mottl qu'il convient de distinguer comme le plus grand charmeur musical dans le cercle de Bayreuth. Ainsi qu'agit un breuvage d'amour, ainsi sa belle âme sensible et voluptueuse s'est imprégnée tout entière du puissant élément d'amour de ce drame et le répand ensuite sur les auditeurs même les plus rebelles. Mottl a aussi dirigé à Bayreuth le



Cliché W. Höffert (Berlin.)

ANTON SEIDL

Tannhauser, le *Ring*, le *Lohengrin*, même le *Parsifal*, avec un don rare d'animation chaleureuse et cette large expansion de la langue musicale. Il était certainement l'homme qu'il fallait pour la profondeur passionnée et intimement émue de *Tannhauser*, comme il devait aussi lui appartenir d'affranchir la beauté musicale et vivante de l'œuvre de tout le convenu des opéras plus anciens. Au fond, Mottl demeure le musicien du Royaume de *Tristan*. *Tristan* apparaît comme son œuvre propre, son acte de Bayreuth.



Cliché Lutzel (Munich.)

RICHARD STRAUSS

MAITRE DE CHAPELLE DE LA COUR (MUNICH)

Pour le *Tannhauser*, en dehors de Mottl, il convient de nom-

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) *Décor du professeur Max Bruckner, à Cobourg.*

L'ANNEAU DES NIBELUNGEN. — *LE CRÉPUSCULE DES DIEUX.*
ACTE III. — *Forêt sauvage et Vallée des Rochers au Rhin.*

mer Richard Strauss. Bien connu alors à Weimar, plus tard à Munich et ensuite à Berlin, ce directeur d'orchestre n'appartient pas à la vieille garde des jeunes auteurs wagnériens. Il est le seul des directeurs de Bayreuth qui n'ait pas reçu directement l'enseignement du maître : c'est pourquoi il est l'exemple du musicien des temps modernes travaillant sur le sol du grand et bel art de Bayreuth. Il convient de dire aussi qu'il a reçu l'éducation musicale la plus pure chez un Bayreuthien de la plus belle eau qui, lui-même, avait, comme un vieux fidèle, travaillé aux représentations, le propre neveu de Wagner, Alexander Ritter. Comme lui, Strauss est un musicien compositeur ; il est admirablement doué, peut-être est-il le mieux doué de tous les compositeurs contemporains, car, à une technique des plus remarquables, il joint ces deux qualités primordiales, l'ingéniosité et le sens moderne. Mais, en quoi, demandera-t-on, ces qualités peuvent-elles servir à diriger le *Tannhauser* ? L'esprit est bon en toutes circonstances surtout quand il travaille pour un bon service ; et, là où il en fallait, c'était pour affranchir le Drame des préjugés conçus contre les « opéras de la première période » — justement le *Tannhauser* à Bayreuth en fut le premier et victorieux exemple ; — là Strauss a marqué son entrée pleine dans l'esprit et les intentions du maître et des exécuteurs de sa volonté.

Il n'était pas sans importance que Strauss se trouvât au pupitre de directeur à Bayreuth comme interprète de « l'Art de l'Avenir », le plus jeune comme rénovateur des vieux, au service de « l'Éternellement jeune ».

Une des plus grandes joies qui pussent être procurées à ceux qui tiennent à Bayreuth fut, en 1897, le retour d'Amérique d'Anton Seidl. Le maître écrivait de lui en 1877 : « M. Anton Seidl a été à mes côtés depuis cinq ans, aussi bien pour la préparation de la direction de mes représentations théâtrales que pour leur exécution ; c'est un musicien consommé en tous points et singulièrement actif ; je l'ai si parfaitement éprouvé tant pour l'organisation que pour l'exécution de mes œuvres qu'il m'eût été possible, en cas de nécessité imprévue, de lui en confier la direction absolue ». Il recommandait ainsi son élève au directeur Neumann à Leipzig, avec lequel, comme directeur des *Nibelungen*, Seidl devait plus tard parcourir le monde : « Sûrement je vois en Seidl des aptitudes cachées qui n'ont besoin que de la chaleur requise pour m'étonner admirativement moi-même. »



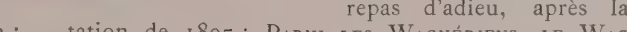
Cliché Hans Brand (Bayreuth.) — L'ANNEAU DES NIBELUNGEN. — *L'OR DU RHIN.* — Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.
DEUXIÈME TABLEAU. — *Crevasse souterraine : Le logis des Nibelungen.*

Ces aptitudes cachées de Seidl se firent jour dans une grande circonstance : il fut appelé à initier le Nouveau monde à l'Art nouveau et ce fut là qu'il put témoigner hautement de la double et rare valeur de son talent et de son caractère. Lorsque, après vingt ans passés en Amérique, il revint à Bayreuth, il n'était pas devenu américain, mais les Américains étaient devenus wagnériens. Pour lui, il était resté le vieux Bayreuthien. Lui qui autrefois avait entrepris de donner les deux œuvres capitales, le *Ring* et le *Parsifal*, il éveilla en nous, vieux Bayreuthiens, avec l'exécution de la dernière œuvre, les souvenirs émus des premiers temps, lorsque Seidl vivait avec son maître les compositions de *Parsifal* et devait le premier copier le manuscrit. C'est alors que le grand et profond artiste était né en lui, et après que, dans un nouveau monde, il eut courageusement combattu pour les *Nibelungen*, il est revenu dans l'asile sacré de sa vraie patrie : Bayreuth, comme le vrai directeur de *Parsifal* ; un homme silencieux, sérieux, méprisant toute apparence extérieure, qui, dégagé de lui-même, d'une âme pleine et fervente, entre dans l'œuvre qui lui est échue et nous fait vivre cette œuvre avec un respect chaste devant la puissance du génie. Par là, Seidl nous découvrit l'intensité de son âme et la valeur de sa propre personnalité : ce devait être le couronnement de sa vie. Ainsi il avait atteint son accomplissement et s'était fait parfaitement compréhensible. Le silencieux s'était montré en parlant. Il

ne devait jamais retourner dans le vaste monde du théâtre. Dans la transfiguration de sa dernière belle action, il sortit de la vie quelques mois plus tard...

Mais Bayreuth est intarissable en merveilles. Il semblait qu'un seul homme pouvait prendre place, près des exemples lumineux de la fidèle phalange des jeunes, auprès du Maître et ceci arriva ; comme le dernier du cycle apparut devant nous le fils du même maître : Siegfried Wagner. Il avait déjà pris part, derrière la scène, à quelques représentations avant qu'il se montrât comme directeur de l'orchestre du *Ring* en 1896 et 1897 auprès des Richter et des Mottl. N'est-ce pas un miracle qu'un jeune homme, ayant prouvé à la vérité un talent surprenant comme directeur de musique symphonique, arrive pour son début à faire exécuter une œuvre dramatique, et que cette œuvre soit le *Ring*, et que ce soit ici, à Bayreuth ! Dans les répétitions qu'il dirigea en perfection et ensuite dans les représentations qu'il amena à une exécution surprenante, chacun éprouva sans hésitation cette impression : voici le travail d'une individualité; tout le reste s'apprend, mais ceci est le don. L'individualité du fils était ici conforme d'une façon invraisemblable au caractère de l'œuvre. Les deux enfants du même père se fondirent en un tout qui ne pouvait être obtenu qu'en ce lieu de Bayreuth. Les trois éléments se complétèrent pour fournir une impression décisive. Nul, comme Siegfried Wagner, n'a donné la notion si claire et si pure qu'ici la musique est tout entière subordonnée au Drame.

SIEGFRIED WAGNER



Ce n'est pas la musique qui a éveillé le Drame, c'est du Drame qu'est née la musique. Avec une mesure tranquille et étonnante à un âge si tendre, avec une mysticité élevée, sans omettre pourtant aucun accent nécessaire, l'image du Drame s'est présentée à nous dans ses lignes claires, pures et grandes. Là, point de volupté dans la musique et point d'efforts particuliers de talent. On n'avait point à demander : qui dirige ? La chose la plus étonnante se rencontrait, qui était en même temps, au vrai, la chose la plus naturelle ; c'était *Siegfried* Wagner dirigeant dans le Bayreuth de Wagner; le fils parmi les siens, l'héritier parmi les fidèles, le natif parmi les élus, le gardien parmi les éprouvés, en un mot, comme l'a dit Anton Seidl dans son dernier discours, au repas d'adieu, après la représentation de 1897 : PARMI LES WAGNÉRIENS, LE WAGNER.

Sous les signes bénis de cet accord harmonieux et fortuné, que fleurisse et se répande encore avec l'aide de Dieu, l'œuvre de Bayreuth !

HANS VON WOLZOGEN.

Cliché Hans Brand (Bayreuth.) LE RICHARD-WAGNER-THEATER A BAYREUTH. *Décor du professeur Max Brückner, à Cobourg.*

LA SALLE. — LES PLACES DES SPECTATEURS, AVEC LE DÉCOR : LE TEMPLE DE GRAAL.



Cliché V. de Buisson fils
DERNIER PORTRAIT

UNE VIE DE DIVA
Elena Sanz

Ce soir-là de l'année 1879, l'opéra de Madrid donnait pour la première fois *Aïda*. Le rôle d'Amneris était joué par une Andalouse qui l'avait créé l'année précédente à Paris, dans la salle Ventadour. « C'est le dernier contralto », avait dit le maître Verdi, tandis que toute la salle parisienne acclamait Amneris.

Peut-on être prophétesse en son pays ? Le public madrilène attendait avec curiosité l'andalouse que l'Europe et l'Amérique avait fêtée. Elena Sanz surgit en scène. Ses noirs cheveux drus tortillés en bouclés rondes sous sa couronne égyptienne, sa tête ardente, ses épaules puissantes, son ample geste exhalaient l'autorité. Elle s'empara aussitôt de la salle par la force et poursuivit sa domination par le charme. Sa voix chaude et fastueuse enveloppait les cœurs d'une séduction oppressive d'abord, libératrice ensuite. Elle les saisissait passionnément pour les emporter parmi les ondes sonores d'un monde de mystère et de volupté.

Cliché Pirou. ROLE DE DALILA

Le rideau tombé, toute la salle charmée clamait comme aux corridas. Le roi, un mince jeune homme dont les vingt-deux ans commençaient à s'enorgueillir d'une légère moustache châtain clair, voulut complimenter la brune étoile. Le jeune roi parla. Il était de son âge de parler d'amour. La jeune femme sourit :

« J'ai lu dans vos petits yeux d'enfant, dit-elle, que vous me désiriez ; et je suis pour vous la première belle fille venue. Mais vous ne m'aimez pas : je ne vous aime pas ; je ne vous aimerai jamais.

— Jamais ! Le mot n'est pas français : je suis un Bourbon.

— Je suis une fille du peuple et une espagnole : pour moi « jamais » existe.

— Alors pourquoi jamais ? L'amour est une joie.

— Ou une douleur. Si jamais nous nous aimions, je sens que ce serait notre destin, à vous et à moi, toute notre vie. Réfléchissez bien : c'est toute la vie.

— En notre siècle ! Allons donc !

— L'amour est puissant en tous temps, et terrible.

Que vous êtes dramatique !

— La vie est dramatique et je la connais ; tandis que vous êtes un enfant.

— Vous qui, dit-on, n'avez jamais eu d'aventure, laissez-vous tenter par une aventure.

— Je n'aurai pas d'aventure. C'est toute ma vie que je donnerais, ou rien. Mais je ne vous aime pas. Sire, il y a deux choses qu'il faut gagner : les épaulettes et les femmes. Vous avez trouvé dans le berceau les unes et les autres.

— C'est vrai, mais j'ai le temps de gagner les épaulettes, et j'essaierai de vous gagner. »

De ce dialogue, qui resta gravé dans la mémoire de la cantatrice et que je notai un soir fidèlement, date l'anecdote, éclatante et bruyante, qui détruisit en Elena Sanz l'artiste et la femme. Car l'amour, le dieu terrible qui, selon le destin, crée ou détruit, brisa l'artiste ; et, quand, dans une créature humaine, l'artiste meurt, la créature de chair ne survit pas.

Celle-là était d'âme haute et de cœur généreux. Quand fut tournée la dernière page du roman d'amour, elle s'aperçut qu'elle avait sacrifié l'art à l'amour. Ce sont là deux dieux implacables. L'art devait se venger cruellement : il devait la tuer. Car Elena Sanz est morte de douleur.

Toute destinée d'artiste a son mystère. Celle-ci fut singulière. Elena Sanz eut la gloire avec la jeunesse. Elle fut universellement acclamée quand son talent ne possédait encore que le prestige des dons naturels : une âme vibrante, une voix ardente. Plus tard, quand la vie et la souffrance eurent magnifié son art, agrandi son âme, élargi son talent, elle resta obscure. Le talent d'Elena Sanz, surtout d'ardeur et de passion, exerçait une action immédiate ; il s'imposait et charmait. Les expériences étaient décisives : chaque fois qu'elle paraissait en public, elle était acclamée, elle enlevait la salle. Cependant les théâtres ne voulaient pas d'elle. Saint-Saëns disait : « C'est la Dalila que j'ai rêvée. » Mais elle ne chanta Dalila qu'en province. Elle était une *Carmen* originale et passionnée. Mais si elle joua Carmen, ce fut à Nantes et à Rouen. Pourquoi pas à Paris ? Le destin ne le voulait pas. Elle en mourut.



Cliché Pirou.

MADAME ELENA SANZ
Rôle de *Dalila*.

Quand elle sortit du couvent de Notre-Dame de Laganès, la petite pensionnaire espagnole dont la voix était belle, vint chanter en France, sa patrie d'élection. Après des débuts à Chambéry, puis à Varsovie, Adelina Patti l'avait fraternellement prise par la main pour chanter à l'Opéra à ses côtés.

C'était en 1870. Elena Sanz quitta la scène de l'Opéra pour les champs de bataille des environs de Paris. Espagnole, elle aurait pu quitter la ville assiégée. Elle s'y enferma. Elle se prodigua. Elle donna cinquante-huit concerts au profit de la caisse des mobiles et des bataillons de marche. Elle passa ses jours et ses nuits dans l'ambulance du Palais-Royal. Le brassard à croix rouge au bras, elle allait ramasser les blessés sous les balles, à Champigny, à Buzenval. A Bagneux, une balle vint trouer sa gorge, au-dessous de son mélodieux gosier d'oiseau de bel augure.

Un soir, tandis que sa parole avait évoqué tout le passé :

« Chère amie, lui demandai-je, de tous vos souvenirs d'art, de gloire et d'amour, de tous les autres aussi, lequel est pour vous le plus précieux ?

— Celui-ci. »

Son doigt désignait sur la muraille du salon, un petit cadre enfermant un papier. C'était le diplôme de la Croix-Rouge décernée à l'ambulancière Elena Sanz.

A la paix, elle reprit sa vie de jeune diva. Elle alla en Italie, en Amérique, puis, en 1878, revint à Paris, sa vraie patrie. C'est en Espagne que l'attendait le roman royal et fatal.

Le jeune roi fut séduisant et persévérant. Il revint souvent, près de la cantatrice, oublier qu'il était enserré dans les lourdes entraves de son rôle, pour se souvenir qu'il était un jeune homme, souhaitant, comme les autres, l'amour.

« Ce serait toute notre vie, à tous deux qui serait prise », avait prophétisé l'intuition de la jeune femme.

Elle donna plus que sa vie : son destin d'artiste. Ce fut une idylle brillante, dans cette Espagne, terre d'amour et de joie. A cause d'elle, la voix prestigieuse de l'artiste se tut. Elle ne vibra plus que pour l'aimé.

Mais, quand l'idylle fut brisée, commença la montée du calvaire. La diva revint à Paris. Elle avait quitté le théâtre qui se vengea et se refusa à cette voix magnifique, ce puissant contralto, sur lequel les années et les souffrances passèrent pour en fortifier le métal.

Depuis la fin du roman, la diva solitaire s'enveloppa de la plus sereine dignité. Tous ceux qui l'approchaient saluèrent son âme généreuse et belle. Seuls ses amis connurent ses intimes douleurs et ses efforts désespérés contre un destin implacable.

Il y a trois ou quatre ans, les étudiants de Nantes, en souvenir d'un concert, venaient de lui offrir un bel album. Elle me le montrait, joyeuse comme un enfant ; sur le premier feuillet, elle écrivit ce vers des fameuses stances à la Malibran :

Une croix ! et l'oubli, la nuit et le silence !

« Non, lui dis-je, Musset s'est trompé. Nulle beauté ne se perd. Chacune va prendre sa place dans l'harmonie du monde. » Et j'écrivis au-dessous ce distique :

Ne crois pas à la mort : c'est le plus faux des rêves ;
Ne crois pas que ta voix ait vainement chanté !

V. ÉMILE-MICHELET.

Cliché Pirou

MADAME ELENA SANZ
Rôle de *Carmen*

Directeur : M. MANZI. Imprimerie JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

PUBLICATIONS NOUVELLES

DE LA MAISON

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

PHOTOGRAVURE

LES ÉTAPES DE NAPOLÉON

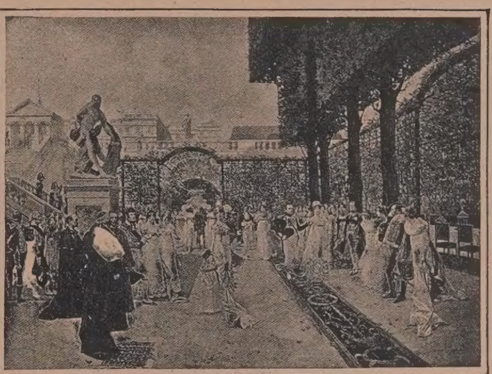


Fontainebleau (1807)

Peintre : Flameng. — Graveur : Varin

Hauteur : 0m60 ; Largeur : 0m80

125 Épreuves d'artiste sur chine. . . . . **160** fr.
25 — — — pour présentation. **160** fr.



Compiègne (1810)

Peintre : Flameng. — Graveur : Varin

Hauteur : 0m60 ; Largeur : 0m80

125 Épreuves d'artiste sur chine. . . . . **160** fr.
25 — — — pour présentation. **160** fr.

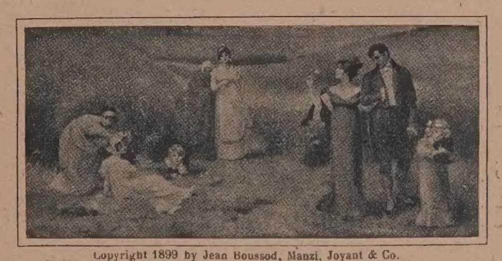


Prenez garde au baquet !...

Peintre : W. H. Trood.

Hauteur : 0m34 ; 0m26

125 Épreuves d'artiste sur chine. **30** fr.
25 — pour présentation. **30** fr.
— avec la lettre sur chine. **10** fr.



Coming Through the Golden Grain

Peintre : M. Goodman

Hauteur : 0m34 ; Largeur : 0m72

200 Épreuves d'artiste sur chine . . . . . **60** fr.
25 — — pour présentation. **60** fr.



Entangled

Peintre : M. Goodman

Hauteur : 0m34 ; Largeur : 0m72

200 Épreuves d'artiste sur chine . . . . . **60** fr.
25 — — pour présentation. **60** fr.



Je vous l'avais bien dit !

Peintre : W. H. Trood.

Hauteur : 0m34 ; Largeur : 0m26

125 Épreuves d'artiste sur chine. **30** fr.
25 — pour présentation. **30** fr.
— avec la lettre sur chine. **10** fr.

PARFUMERIE DES ORCHIDÉES

LENTHÉRIC, Parfumeur,

PARIS — 245, Rue Saint-Honoré, 245, — PARIS

SUCCURSALES :

AIX-LES-BAINS : *Place Carnot* | NICE : 2, *Place du Jardin-Public*

MONTE-CARLO : *Hôtel de Paris*

Parfumerie — **Coiffures d'Art** — **Voilettes** — **Modes** — **Ganterie** — **Ecaille**



SPÉCIALITÉS :

LOTION VERTE DE LENTHÉRIC, contre les pellicules et démangeaisons. — *Le Flacon :* **5** fr. **85** ; *le 1/2 litre :* **10** fr. **85** ; franco de port.

ANTISEPTIQUE LENTHÉRIC, (schampooing français), pour nettoyer les cheveux en quelques minutes, sans laisser d'humidité. — *Le Flacon :* **4** fr. **85** ; *le 1/2 litre :* **6** fr. **85** ; franco de port.

ROSÉE ORKILIA, contre les rides, les boutons, gerçures et rougeurs de l'épiderme. — *Le Flacon :* **5** fr. **85**, franco de port.

POUDRE DE RIZ ORKIDÉE, d'une adhérence parfaite due à son extrême finesse. — *La Boîte :* **3** fr. **30**, franco de port.

PARFUMS :

DERNIÈRE CRÉATION : CYCLAMEN DE LA SAVOIE.

Le Flacon : **2** fr. **85** — **4** fr. **35** — **5** fr. **85** ; franco de port.

ESSENCES — Orkidée — Violette Orkidée — Orkidée Impériale

DEMANDER LE CATALOGUE ET LES « CONSEILS DE BEAUTÉ »

Typogravure Goupil, Paris.

LE THÉATRE — Nº 20, Août 1899, Mensuel, publié par JEAN BOUSSOD, MANZI, JOYANT & Cie — Prix 2 fr. — PARIS, 24, Boul. des Capucines — NEW-YORK, 170, Fifth Avenue